



Il liuto e la vita pubblica nell'età moderna

Philippe Vendrix

Comincerò da qualche aneddoto raccontato dal memorialista Tallemant des Réaux agli inizi del secolo XVII. Nelle sue celebri *Historiettes*, tale privilegiato testimone della Francia del primo Seicento menziona più d'una volta il liuto, in circostanze particolari, esattamente nel periodo in cui aveva commissionato a Laurent de la Hyre una splendida rappresentazione dello strumento (**figura 1**). Nella sua solleticante cronaca, il liuto compare come strumento di seduzione: Mlle de Champré cade nella perdizione a tredici anni col proprio maestro di liuto, Mr de Montbazon, il quale a ottant'anni si innamora di una ragazzina che suona lo strumento assai bene:

Ce vieux fou de son marie, à l'âge de quatre-vingts ans, devint amoureux d'une fille qui jouoit fort bien du luth. Elle en fit confidence à madame de Montbazon. Le bon homme pria mademoiselle de Clisson, sœur de sa femme, de donner à dîner à la demoiselle et à lui ; mais que, comme elle n'avoit qu'une cuisinière, il lui enverroit son cuisinier... Il ne lui envoya qu'un petit lapin et lui amena onze personnes... On coucha madame de Montbazon, et, exprès, la demoiselle passa dans le lieu où elle étoit, faisant semblant d'aller chercher son lit ; il la suivit et s'assit ; puis il dit : « Venez me baiser. – Venez-y vous-même. »

Quel vecchio pazzo di suo marito, alla veneranda età d'ottant'anni, si innamorò d'una ragazza che suonava il liuto assai bene. Ella si confidò con Mme de Montbazon. Il buon uomo pregò Mlle de Clisson, sorella di sua moglie, di preparare la cena per lui e la signorina; poiché ella aveva solo una cuoca, egli le avrebbe mandato il proprio cuoco... E invece non le inviò che un piccolo coniglio e le portò a cena undici persone... Si mise a letto Mme de Montbazon e, facendolo apposta, la fanciulla passò per il luogo ove essa si trovava, facendo finta d'andare a cercare il proprio letto. Egli la seguì e si sedette, indi disse: «venite a baciarmi. Venite voi stessa»...

Quando Tallemant parla di liutisti veri e propri, lo fa come un giornalista, nonostante gli si sia grati per averci tramandato la storia di Ennemond Gaultier e di Lenclos che suonarono per 36 ore di fila, «senza cibarsi, né bere».

La presenza del liuto nella società aristocratica francese del secolo XVII è il punto d'arrivo d'un lungo processo che aveva avuto inizio del secolo XVI. Per molti poeti il liuto, assimilato alla lira dei greci, è simbolo dell'intera musica. In un lunghissimo poema – formato da 310 alessandrini – intitolato *Il liuto*, Claude de Verdier scrive, attorno al 1585, una vera e propria storia di quest'arte. Egli parte dallo strumento stesso, narra della musica nel suo insieme, richiama alla mente i suoi meravigliosi effetti presso gli Antichi ed espone i capisaldi della teoria. Associando le corde del liuto a quelle della lira, egli evoca le successive tappe di formazione delle scale musicali greche e così rende il liuto lo strumento originario di ogni musica. L'enfasi del testo e le sue incoerenze storiche non ne devono nascondere l'importanza nel rivelare tutta la portata e la forza del simbolismo dello strumento sul finire del secolo XVI.

Le luth premièrement qui n'avait que trois chordes,
Monstrait de ces trois Dieux les puissances concordes
L'harmonie, le Ciel & le chenu faucheur
Vont se communiquant l'un l'autre sa valeur.
Ces trois chordes monstroyent la saison eschaufée
Et la froide en apres suyvre la temperée.
Mercure par apres la quatriesme adjousta
Et tout de quatre est faict. La cinquiesme inventa
Chorebe, & Hyagnis y meit une sixiesme
Terpandre le monta encor d'une septiesme.
Il en eut huict apres, la neufviesme suivit,
La dixiesme depuis en usage l'on mit
Ores communément on le monte de treze
On le peut augmenter jusques à deux & seze
Le luth de deux fois neuf chordes peut s'accomplir
Si on en met plus, c'est pour l'oreille remplir...

(Il liuto, in origine, sol tre corde portava/ e le potenze concordi di questi tre dèi mostrava/L'Armonia, il Cielo e il canuto falciatore/ Si comunicano reciproco valore,/ Le tre corde rappresentan la stagione accalorata,/ e la fredda appresso a seguir la temperata./ Mercurio in seguito la quarta vi appose/ e il mondo intero di quattro elementi si compose./ La quinta da Corebo, la sesta da Hyagni inventata,/ una settimana fu ancora da Terpandro apportata./ L'ottava indi e dipoi la nona seguì/ e la decima si montò in pochi dì./ Se ora, di norma, se ne montan tredici,/ di certo si può arrivare a due e sedici./ Con diciotto corde il liuto può dirsi finito,/ se se n'aggiungon è solo pel piacere dell'udito.)

Questo fantasioso racconto della storia delle corde del liuto tenta di stabilire un legame tra la realtà contemporanea dello strumento – che nel 1585 presenta di norma tredici corde – e le conoscenze teoriche sull'origine della scala musicale greca. Al di là di tale legame poetico, al di là della constatazione dell'inevitabile importanza dello strumento, converrà indagare in modo più approfondito questo particolare statuto. La mia indagine seguirà vie diverse: la via iconografica, di certo, ma anche l'organologia e la sociologia delle pratiche.

CENTRALITÀ E ASSENZA

Tra le numerose rappresentazioni iconografiche, l'*Allegoria dell'udito* (**figura 2**) di Jan Bruegel il Vecchio occupa uno statuto per lo meno singolare. Si sa che il dipinto venne cominciato durante una tregua nei conflitti religiosi che devastarono il sud dei Paesi Bassi tra la seconda metà del Cinquecento e gli inizi del Seicento. A partire dal 1609, Jan Bruegel è il pittore ufficiale dell'arciduca Alberto e della sua sposa Isabella, mecenati appassionati d'arte. L'opera è concepita come un inventario di strumenti musicali, inventario ambientato in un interno lussuoso. A destra, sullo sfondo, dei musicisti suonano, mentre in primo piano, al centro, una donna nuda suona il liuto. I dipinti appesi alla parete rappresentano delle allegorie della musica sotto diverse forme, tra le quali la più appariscente è di certo quella d'Orfeo che ammalia gli animali al suono della lira.

Gli strumenti invadono letteralmente la scena centrale. Ve n'è d'ogni genere, dai più antichi ai più recenti (dei violini). Che una tale collezione possa essere davvero esistita può incuriosire, in ogni caso ogni strumento è dipinto con una tale precisione che Bruegel, a un momento o ad un altro, deve averli visti. La dimensione allegorica risulta accentuata dall'accumulazione e dal realismo: tali effetti contribuiscono all'oblio della cruda realtà di quei tempi di guerra. Ma questa accumulazione narra anche la potenza, infatti, chiunque possieda una tal messe di strumenti, possiede sia danaro che potere e tali possedimenti sono abbelliti proprio grazie alle implicazioni sonore del quadro. E se lo spettatore ancora avesse un qualche dubbio circa l'identità del loro detentore, gli basterà volgere lo sguardo al castello che compare in lontananza nel paesaggio, evocazione del castello di Mariemont, la meravigliosa residenza dell'arciduca e della consorte. Tale

lettura è confermata anche dalla natura degli strumenti rappresentati. Essi non sono scelti a caso: il solo strumento che non sia appannaggio dei ricchi, infatti, è il liuto, strumento che l'iconografia rappresenta tra le mani di provenienza più disparata.

L'identificazione della figura femminile al centro del quadro è problematica. Gli storici dell'arte propendono per Venere o Euterpe, di norma è la prima ad essere preferita in virtù della presenza di un ragazzo con il fare di un Cupido. Tuttavia il dibattito rimane aperto. Euterpe sarebbe perfetta per rappresentare un'allegoria dell'udito. La posa di questa figura femminile è ambigua, essa si gira per guardare lo spettatore che la fissa: essa è vista là dove predomina l'ascolto.

Perché la nudità? Perché accompagnarle un animale? L'animale sta manifestamente ascoltando. Di certo non per piacere, quanto piuttosto per scampare alla morte. La caccia e i suoi simboli sonori sono presenti in gran numero tra la moltitudine degli strumenti. Il cervo crea un forte contrasto col resto del dipinto, dedicato alla cultura. Il cervo è natura. E senza dubbio anche la donna nuda è natura, o una sorta di intermediario tra natura e cultura. Soprattutto: essa ha un liuto, del quale si percepisce solo una piccola parte, l'estremità del manico. E il liuto, nel sud dei Paesi Bassi tra i secoli XVI e XVII, è lo strumento da cui sono accompagnate prostitute e ruffiane. Chiunque ella sia, tale donna dal corpo bianco che concentra su di sé l'attenzione visiva – essa si trova proprio al centro della raffigurazione – è una promessa di piacere per l'uomo. Un piacere, tuttavia, regolato dall'ordine perfetto dell'universo sonoro.

Il dipinto di Bruegel è uno fra i molti ad affrontare il tema dell'allegoria dei sensi. Ma la tendenza sarà piuttosto quella di riunire l'insieme dei sensi in un'unica rappresentazione, piuttosto che distinguerli, come nel caso di Bruegel. In ogni caso, è sempre il liuto a fungere da simbolo dell'udito. Isack Elyas (**figura 3**) ne fornisce un esempio eloquente: attorno ad un tavolo figurano un suonatore di liuto (l'udito), una signora con un cane sulle ginocchia (l'odorato) e un uomo che legge un foglio (la vista). Il gusto e il tatto sono rappresentati da due uomini che tengono un bicchiere in posizioni opposte. Ma, ed ecco un ottimo mezzo per entrare nell'universo prosaico che sarà il mio, i sensi godono pure di una cattiva reputazione: essi sono fonte di vizio. In questi dipinti può, dunque, regnare un'atmosfera di moralità. Nel caso di Elyas, ciò si traduce in due quadri all'interno del quadro. Il primo rappresenta il Diluvio Universale e il secondo una scena di combattimento.

Grazie al meraviglioso dipinto di Brûgel, ci accingiamo a penetrare nel cuore della problematica che farò mia, ossia l'ambiguità simbolica di uno strumento, il liuto, strumento della delicatezza, ma anche del piacere e della corruzione.

LA POLITICA E L'ELOQUENZA

La morosophie (Lione, 1553) di Guillaume de La Perrière costituisce un ottimo punto di partenza per un'altra interpretazione simbolica del liuto. L'emblema 21 (**figura 4**), incisione su legno di Guiraud Agret, rappresenta un monarca su una pedana, la mano tesa in segno di pacificazione in direzione d'un gruppo di uomini armati che si affrontano per strada. Il monarca domina la scena. Un cane alza la zampa in segno di fedeltà. Alcuni abitanti stanno alla finestra d'un enorme immobile, ma la loro attenzione non è attirata dal monarca, quanto piuttosto da un liutista il cui ruolo è quello d'una allegoria del re, come confermato dalla quartina:

Ainsi qu'un Luc amollist plus le cœur
Par sa douceur, qu'un son espouventable :
Appaiser faut d'un peuple la fureur,
Non par menace, ains par parole affable.

(Come un liuto, con suono conciliante/ addolcisce il cor, più che un suon terrificante/ così il furor del popolo viene placato/ non con minaccia, ma con nobile afflato)

Gioco d'ombre e di luci: il re e il liutista sono del tutto illuminati, mentre gli uomini armati disputano nella relativa oscurità dell'ombra. Il liuto svolge la funzione di far risuonare la voce del re, e già dal *De oratore* ciceroniano si sa quale sia l'importanza della voce per il buon svolgimento dell'atto politico.

La crucialità del ruolo del liuto negli emblemi è confermata dalla più celebre raccolta del Rinascimento: l'*Emblematum liber* (1531) di Andrea Alciato. Nella prima edizione francese della raccolta, l'emblema col liuto si trova subito al secondo posto (**figura 5**), dopo il primo dedicato al duca di Milano. L'immagine è in apparenza semplice: un liuto è posato su un divano, in una stanza che trae ritmo da due finestre e una porta che lascia intravedere l'esterno. Con astuzia l'incisore, Mercure Jollat, ha messo il liuto in modo tale che il suo manico sia diretto verso quell'apertura in direzione dell'esterno. Questo orientamento provoca una rottura: nessuna linea del liuto, che si tratti del manico, delle corde, dei giunti partecipa alla proiezione verso il fondo dell'immagine. Esse sono tutte oblique, come se l'incisore volesse insistere sulla contraddizione tra lo sguardo diretto verso il fondo della sala e il posto del liuto. Questo posizionamento evoca un'opera celeberrima di Albrecht Dürer (**figura 6**) nelle *Underweysung der Messung* (Norimberga, 1525). Il liuto in quel caso non è allegoria, bensì strumento di dimostrazione dei principii della prospettiva. Il liuto è certo posto in modo coerente, perpendicolarmente al luogo nel quale si situa, ma la sua proiezione è decisamente obliqua. Forse ispirandosi a Dürer per l'aspetto tecnico, Jollat cerca in primo luogo di dimostrare che vista e udito non funzionano nel medesimo modo. Il liuto mette in atto una sorta di contro-prospettiva. Lo sguardo, a tutta prima diretto verso il fondo della sala, grazie al liuto è distolto da tale primiero "istinto" visivo.

Quest'incisione (**figura 5**) non alberga allusione politica o etica alcuna. Al contrario, il motto dell'emblema – '*Foedera*' – allude all'alleanza tra gli stati italiani seguita al trattato di Cambrai (1529), poco dopo la disfatta di Pavia nel 1525. La quartina – che cito nella traduzione che fece Barthélemy Aneau per l'edizione del 1549 – espone con chiarezza la dimensione simbolica del liuto: il liuto del duca di Milano è simbolo del nuovo orientamento della politica diplomatica.

Ce Lucz formé comme nef piscantine
Propre pour soy prend la Muse Latine
Pren ce don, qui te plaise en ce temps
Que commencer alliance pretendz.

(Tal liuto, formato a guisa di nave marina/ per sé prende la Musa Latina/ Prendi questo dono,
ch'è buona creanza/ se s'impone, d'accettar l'alleanza.)

Ciò che colpisce d'immediato il lettore è di certo la relazione tra il liuto e la nave-stato. E tale relazione assume una tinta ancor più forte quando si sappia che *un leut* o *lut* nella Francia del secolo XVI designa, fra le altre cose, anche un genere d'imbarcazione...

È qui che compaiono le differenze tra la versione originale di Alciato e la traduzione di Aneau. Il gioco sul senso di *lut* ne è il primo sintomo. Nella seconda quartina, Aneau si spinge più in là di Alciato. Costui insisteva sulla necessità della saggezza per accordare un liuto. Aneau vi aggiunge la prudenza:

Difficile est tant de chordes estendre
Fors qu'au prudent. Si l'une ne veult tendre,
Ou rompue est (ce qui est facilement)
Grace du son se perd totalement.

(Duro è tante corde montare, né prudente/ se una, infatti, alla giusta tension non consente,/ oppure se si rompe (ciò ch'accade facilmente)/ la grazia del suono è persa completamente).

Paul Raasveld ha paragonato questa quartina con la pagina che Zarlino consacra al liuto nelle sue *Istitutioni harmoniche* (1558) per prendere posizione contro Vicentino. Tuttavia, per gli autori della raccolta d'emblemi, la questione non è solo teorica.

Se torniamo ad immergerci nella *Morosophie* di La Perrière, “Difficile est tant de chordes estendre” acquisisce un significato supplementare. Tale verso è posto al di sotto d’un emblema che insegna che le debolezze personali sono d’ostacolo alla competenza politica. Per dirla altrimenti: una buona disciplina di sé è condizione prima per il governo degli altri. La tavola (**figura 7**) rappresenta un uomo barbuto, vestito come un folle, al di sotto di un albero sulla collina che domina la città. Ha posato il proprio bastone al suolo in modo bizzarro e cerca d’accordare un liuto. L’epigramma precisa che la follia gli impedisce d’accordare correttamente lo strumento, segno del fatto ch’egli è inetto a ricoprire una qualsivoglia funzione pubblica.

C’est bien en vain quand d’accorder poursuis
Mon Luc, voyant que je suys phrenetique :
Si sot et fol en ma mayson je suys,
Seray je sage au fait du bien publicque ?

(Invano tento d’accordar lo strumento,/ il mio liuto, in questo stato di pazzia:/ se per me già folle sono e pien di sgomento,/ per il ben pubblico, di che utilità volete che sia?)

L’immagine di un liutista incompetente compare in uno degli emblemi di Pierre Cousteau tratto da *Le Pegme* (Lione, 1560). L’emblema (**figura 8**) è intitolato, sulla scorta d’Erasmus, *La Musa Dorica*: un gentiluomo in cappello piumato tiene un liuto di fronte ad una tavola sulla quale troneggia un piatto ben guarnito. Il testo precisa che il gentiluomo è un giudice e che il piatto contiene delle fave speziate:

Qui entre tant d’especes de musique
Ne met a pris que la muse Dorique :
Et n’ayme rien que fèves espicées,
Voire devant qu’elles soient escossées,
Ne doit avoir selon mon jugement,
Place ne voix en siege ou parlement.

(A chi, di tanti generi musicali,/ sol la musa Dorica aggradi/ e chi favorisce solo fave speziate/ e prima che vengano sbucciate,/ non dovrebbe, a mio parere personale,/ avere seggio né diritto di parlare).

Le fave servivano per votare. Ma ‘speziate’ significa ‘corrotte’, ciò che il sacco colmo di danaro conferma... Quanto al titolo ‘Musa Dorica’, esso è preso a prestito da Erasmus, il quale a sua volta lo aveva tratto da Aristofane, il quale afferma che Cleonte non seppe adoperare che un modo: il dorico. E Aristofane ci ricama su, trasformando il termine ‘dôristi’ e usando ‘dôrodokêsti’, derivato da ‘dôrodokeisthai’, mangiatore di fave. Dunque, coloro che praticano solo la musica dorica e vanno matti per le fave non son fatti per essere buoni giudici...

La terza quartina dell’emblema col liuto di Alciato esplora un altro significato:

Ainsi veult Paix l’Italie conjoindre,
Si l’Amour est : rien n’est que doibves craindre.
Si l’ung default (ce que l’on voit souvent)
Cette harmonie est resolue en vent.

(La pace vuol congiunger l’Italia, se v’è amore/ non vi sarà motivo d’avere alcun timore./ Ma se – ciò che sovente accade – un viene a mancare/ ogni armonia al vento scompare).

Dunque, se una corda del liuto si rompe, l’armonia del liuto è infranta; se un alleato si ritira, ogni alleanza è rotta. Eppure la corda rotta del liuto non è fonte di discordia.

Esiste una celebre rappresentazione di un liuto con una corda spezzata, quella del ritratto di Jean de Dinteville e Georges de Selve ad opera di Hans Holbein (**figura 9**). Il liuto è posto parallelo al cranio, di modo da creare un legame tra i due oggetti. Ma per accorgersi della corda spezzata, lo spettatore deve avvicinarsi al quadro: esattamente come, per vedere il cranio, lo spettatore si deve

spostare per constatare tale simbolo di discordia. Egli perde così di vista il resto del dipinto, ed è costretto a rompere l'opulenta armonia costruita da Holbein.

LA MORTE E L'AMORE

Da tempo il liuto è associato alla fertilità: il suo dorso tondo evoca il ventre di una donna incinta. Un dettaglio di *Aprile* (ca. 1465) di Francesco del Cossa (**figura 10**) è un esempio fra gli altri. Nell'*Allegoria della scienza* (ca. 1630) di Giovanni Serodine (**figura 11**) la fertilità assume ancora un'altra dimensione. Tuttavia queste immagini, anche se evocano una realtà incontestabile, rimandano all'allegorizzazione del liuto. Qui preferirò rivolgermi verso opere, pittoriche e poetiche, che suggeriscono un uso nettamente meno distaccato dei piaceri del mondo. Come avremo modo di vedere, è lo stesso termine 'liuto' ad rendersi responsabile delle interpretazioni che seguiranno.

I poeti del Cinquecento hanno fatto sovente ricorso al suonare del liuto per creare associazioni tra immagini visive e sonore. In breve tempo, le immagini creano una dimensione sessuale. Ad esempio, sotto la penna del segretario di Ronsard, Amadis Jamyn:

Quand je la voy si gentille et si belle,
Si doucement les langues manier
Du luth aimable, et sa voix marier
Au son mignard que dit la chanterelle :
D'aise ravy tout l cueur me sautelle.

(Quando la vedo, sì gentile e bella,/ con tal dolcezza le lingue maneggiare/ del caro liuto, e la sua voce sposare/ al dolce suon che la corda cantina favella,/ dal piacer l'intero cor mi saltella).

In questo caso, 'langues' sostituisce 'chords', ma rafforza così il legame tra la voce del liuto e della dama, tra il corpo del liuto e quello della donna. La seduzione visiva del liutista è tema ricorrente, si tratti di uomo o donna. Ciò arriva al punto, sotto la penna di Louise Labé (uno pseudonimo?), da comportare la scelta di un vocabolario prettamente fisico:

O ris, ô front, cheveux, bras, mains et doigts :
O lut pleintif, viole, archet et vois :
Tant de flambeau pour ardre ne femmelle !

(Riso, fronte, capelli, braccia, mani e dita:/ o liuto addolorato, viola, archetto e voce:/ tante fiamme per ardere una sola femmina !

La fusione del corpo del liutista col proprio strumento non è appannaggio dei poeti. I manuali destinati agli strumentisti consigliano al liutista di fare tutt'uno col proprio strumento, cosicché siano le dita sole a muoversi. Descrizioni di tali posture figurano sia nel *De modo in testudine libellus* (1603) di Jean-Baptiste Bésard, che nel *Burwell Lute Tutor* (ca. 1660-1672). La tradizione è antica. Non scrive, forse, Dante nell'*Inferno* (canto XXX) che:

Io vidi un, fatto a guisa di lëuto,
pur ch'elli avesse avuta l'anguinaia
tronca da l'altro che l'uomo ha forcuto.
La grave idropesi, che sì dispaia
le membra con l'omor che mal converte,
che 'l viso non risponde a la ventraia,
faceva lui tener le labbra aperte
come l'etico fa, che per la sete
l'un verso 'l mento e l'altro in sù rinverte.

Il permanere della fusione dello strumento e lo stesso antropomorfismo del liuto ne fanno lo strumento ideale di confidenze. Una splendida poesia di Mellin de Saint-Gelais ci servirà d'esempio ideale:

O luth, plus estimé présent

Que chose que j'aye à présent,
Luth, de l'honneste lieu venu
Où mon cœur est pris et tenu,
Luth qui responds à mes pensées,
Si tost qu'elles sont commencées
Luth, que j'ay faict assez de nuictz
Juge et tesmoin de mes ennuyes,
Ne pouvant voir auprès de moy
Celle qui t'eust auprès de soy,
Je te supply, fay moy entendre
Comme, touchant à la main tendre,
Ton bois s'est guarenty du feu
Qui si bien esprendre m'a sceu
Et s'il se pourroit bien esteindre
Par souvent chanter et me plaindre.
Que pleust à Dieu, Luth, que ta voix
Peust aller où du cœur je vois,
Tant que mon tourment bien ouy
En peut rapporter un ouy.
Lors tu me ferois plus de grace
Qu'onc n'en fait la Harpe de Thrace
Qui faisoit les montagnes suivre,
Car tu ferois un mort revivre.

(Liuto, dono stimato/ più d'ogn'altro avuto in passato,/ Liuto, che provieni dal loco onesto/
ove il mio cor è preso in arresto,/ Liuto, che ai miei pensieri abbozzati,/ fai eco coi tuoi dolci
fiati,/ Liuto, che di notte sei stato/ giudice e testimone del mio doloroso stato,/ se colei non
può star con me/ che già t'ebbe presso a sé,/ ten prego fammi capire/ come, con la dolce
mano che t'ebbe a colpire,/ il tuo legno non si sia ustionato,/ mentre il mio cor è ormai
infiammato/ e se tramite il canto e il lamento,/sia possibil por fine al tormento./ Piaccia a Dio,
o Liuto, che la tua voce pervenga/ là ove il mio cuore da lungo alberga,/ e che il mio tormento
così percepito/ da un 'sì' venga tosto sopito./ Così opereresti un maggiore miracolo/ di quel
che nell'arpa tracia vide il proprio ricettacolo,/ ch'essa aveva smosso le montagne dal loro orto/
e tu faresti rivivere un morto.)

In Saint-Gelais, se il liuto è un confidente, è perché si può sostituire alla donna assente. Questo genere poetico, in cui il liuto svolge il ruolo di mediatore tra amante ed amata attraversa l'intero Cinquecento, nel calamo di Maurice Scève o di Pontus de Tyard. In questi testi poetici tutto dà a pensare che la donna amata sia fonte di desiderio, ma al tempo stesso di rispetto e il liuto, quand'è pizzicato dall'amante, non è altro che, come dice Pontus, 'onesto trastullo'. Malgrado tali affermazioni, la possibilità di uno scivolamento dall'onestà alla voluttà si rivela quasi inevitabile. E la lingua francese facilita ciò, così come la lingua dei Paesi Bassi.

In francese, nel secolo XVI, liuto è di solito scritto 'luc'. Ciò non è sfuggito a Rabelais, il quale descrive quei "gros capitaines en plein camp de bataille...se dodeliner, jouer du luc, sonner du cul" ("quei gran capitani in pieno campo di battaglia dondolarsi, suonare il 'luc', far del cul trombetta"). Jacques Peletier du Mans, al quale viene attribuito un trattato sull'arte del suonare il liuto pubblicato a Poitiers, si abbandona al medesimo gioco di parole:

Nos peres nous ont aprins a dire luc non lut, tesmoin le petit mot de gueule des bons
compagnons, qui disent, que mademoiselle sçait fot bien iouer du CUL renversé.

(I nostri padri ci hanno appreso a dire 'luc' e non 'liuto', a testimonianza di quel motto tra
buoni compagni, che recita che la signorina sa suonar ben col CUL rovesciato).

Ronsard, in una poesia diretta a Peletier, non manca di riprendere il gioco di parole:

La main lascive, ou qu'elle embrasse

L'amy en son giron couché
Pu que son Luc en soit touché,
Et une voix qui mesme son Luc passe.

(Dove abbraccia, la mano lasciva/ l'amico che nel suo grembo dormiva/ che il suo 'Luc' possa esserne toccato/ e una voce che l'abbia pure oltrepassato).

La vita voluttuosa che i poeti associano al liuto trova espressione a volte paradossale in pittura. Ad esempio nel caso della rappresentazione di *Maria Maddalena* come cortigiana (**figura 12**). Di primo acchito una liutista dalle caste apparenze ha un'aria riservata e concentrata a suonare un brano che si può leggere al contrario. Il testo di questo brano non è altro che una celebre canzone:

Si j'ayme mon amy
Trop mieux que mon mary,
Ce n'est pas de merveilles.
Il n'est ouvrier que luy
De ce mestier joly
Que l'on fait sans chandelle.

(Se amo il mio amico/ molto più che mio marito,/ di certo nessun sarà stupito./ Egli è infatti l'unico,/ che conosca quel negozio ludico/ che al buio realizza il proprio ordito)

I poeti giocano anche con un'altra parola, 'corda'. Ovviamente c'è la corda del liuto, ma c'è pure il laccio che tiene il corsetto. Marot lo echeggia in *La belle cordière*:

Ton lut her soir encor se resentoit
De ta main douce, et gozier gracieus,
Et sous mes doigts sans leur aide chantoit :
Quand un demon, ou sur moy envieus,
Ou de mon bien se feignant soucieus,
Me dit : c'est trop sur un lut pris plaisir.
N'aperçois tu un furieus desir
Cherchant autour de toy une cordelle,
Pour de ton coeur la dame au lut saisir ?
Et, ce disant, rompit ma chanterelle.

(Il tuo liuto ancor ier'sera riecheggiava/ della tua mano dolce e del gorgheggio grazioso,/ e sotto le mie dita, senza il loro aiuto, cantava./ Quando un demone, di me invidioso,/ o forse fingendosi del mio ben sospettoso/ mi disse: è un eccesso un piacere così nel liuto sentire./ Non provi tu forse un furioso desire/ cercando una cordicina a te vicina,/ per la dama del tuo cuore col liuto carpire?/ E, così dicendo, ruppi la corda cantina.)

Nel caso di Marot non c'è nulla che evochi la voluttà e i suoi vizi. Così è anche nel caso di alcune rappresentazioni. Una donna che suona il liuto non è necessariamente una meretrice come *Maria Maddalena*. Ciò che indica lo statuto, per lo meno ambiguo, del liuto – alla volta strumento della donna amata e della corruzione – è di certo il rifiuto di rappresentare Santa Cecilia con un tale strumento. Alcuni hanno confutato tale affermazione con la Santa Cecilia di Artemisia Gentileschi (**figura 13**) conservata a Roma. Per lungo tempo storici dell'arte e musicologici si sono rifiutati di vedere in essa la patrona della musica, tale è la reputazione, che sa quasi di zolfo, dello strumento. In seguito, quando l'opera venne restaurata del 1988, comparve sullo sfondo un organo.

Nella vasta produzione poetica cinquecentesca, esiste un genere particolare, ludico, che ruota attorno ad un enigma. Una sorta di rebus. Tra questi, un paio concernono il liuto. Il primo è firmato Maclou de la Haye e fu stampato nel 1553. Si tratta di una descrizione dell'oggetto, narrata dall'oggetto stesso. E questo oggetto fa proprio il vocabolario dell'anatomia, creando una sorta di striptease verbale. Ma questo corpo viene progressivamente disarticolato, per rivelare infine un'anatomia grottesca. Un corpo senza parole, finché non è attivato da un agente umano:

Je suis un corps, j'entends sans mouvement,

Sans bras, sans piedz, sans aucun sentiment,
Je ne suis point de certaine grandeur,
Le tout au plus, c'est un pied en rondeur,
Et en longueur deux grandz ou trois petitz,
Je suis requis des nobles et gentilz,
Grand ventre j'ay, et si voit on mes os,
J'ay le col long, le bec contraire au dos,
Mes costes sont sur mon ventre luisant,
Et mes boyaux sur mon dos patissant,
Qui ne me meut, de moy on n'entend rien.

(Sono un corpo, che sente senza movimento,/ senza braccia, senza piedi, senza alcun sentimento,/ grande non son di perimetro,/ tutt'al più qualche centimetro,/ per lungo due o tre piedi son alto/ dei nobili e ricchi gentile ammanto,/ le mie ossa hanno voce, di un gran ventre sono dotato,/ ho un collo lungo, il cui estremo è verso il dorso rigirato,/ le costole ho sul ventre luccicante,/ le budella sulla schiena caricate/ chi non mi muove, da me nulla ode.)

Qualsiasi lettore, cinquecentesco così come odierno, avrà certo indovinato che si tratta di un liuto i cui elementi strutturali sono al posto giusto: il ? è rivolto all'indietro, così come la pancia, l'ossatura è visibile, ecc. L'ultima terzina riprende la tematica, cui in precedenza avevo fatto accenno, della fusione tra il ventre dello strumento e quello dello strumentista.

Qui m'ayme bien, mon ventre avec le sien
Joint m'embrassant, et selon ce qu'il fait
En son plaisir je le rends satisfait.

(Chi m'ama, m'abbraccia ventre contro ventre,/ a seconda di ciò che mi vien fatto/ rendo l'altro nel proprio piacer soddisfatto.)

Malgrado l'identificazione dello strumento, il lettore non si renderebbe mai del tutto conto di ciò che sta leggendo. Si tratta di un piacere musicale o erotico? L'accoppiamento di ventri è quello tra strumento e strumentista o tra due esseri? Esiste un determinato numero di rappresentazioni pittoriche di liutisti uomini nei quali la posizione dell'uomo e del liuto è suggestiva. Tra queste, la più famosa (**figura 14**) è firmata Agnolo Bronzino (ca. 1532). Il giovane nasconde buona parte di un liuto sotto al tavolo, ma lo tiene in modo tale che l'estremità dello strumento si sostituisce in qualche modo al fallo. E tale liuto-fallo rinvia alla statuetta posta sul tavolo che rappresenta Susanna al bagno. Impresa fallica cui, senza dubbio alcuno, farà eco Caravaggio, anche se attraverso una figura androgina (ca. 1595).

Nei Paesi Bassi del sud esiste un'ulteriore problematica, poiché 'luit' significa anche vagina. Questo doppio senso darà luogo a una presenza sempre più stupefacente del liuto in scene con prostitute e ruffiane. Che si tratti del pennello di Honthorst (**figura 15**), di Baburen (**figura 16**), di Vermeer (**figura 17**) o di Van Mieris le Vieux. Tre di questi artisti hanno essi stessi intitolato le proprie opere *Les entremetteuses*.

Per finire, ritorno ad una poesia enigmatica francese. Questa volta non è più lo strumento a narrare, ma una donna che descrive il liuto in terza persona, sezionandolo e feticizzandolo:

Pour le plus doux esbat que je puisse choisir
Souvent apres disner craignant qu'il ne m'ennuye
Je prens le manche en main je le touche et manye
Tant qu'il soit en estat de me donner plaisir
Sur mon lict je me jecte et sans m'en dessaisir
Je l'estrains de mes bras sur mon sain je l'appuye
Et remuant bien fort d'aise toute ravie
Entre mille douceurs j'accompliz mon desir
S'il advient par malheur quelquefois qu'il se lasche
De la main je le dresse et derechef je tasche

A joyr du plaisir dun si doux maniment
Ainsi mon bien ayme tant le nerf luy tire
Me contente et me plaist puis de moy doucement
Lasse et non assouvye enfin je le retire
D'un Lut.

(Come dolce trastullo di cui godere,/ temendo la sera della noia il rintocco,/ prendo il manico in mano, lo maneggio e lo tocco,/ finch'è in suo potere di donarmi piacere./ Senza mollarlo mi sdraio sul letto,/ lo stringo con le braccia, al sen m'appoggio l'asta/ e un certo fare energico mi rende entusiasta,/ così, tra mille dolcezze, dò luogo al mio diletto./ Se avvien che si molli, cosa assai sfortunata,/ con la mano lo tendo e mi ritrovo occupata/ a gioir del maneggio, così, gradevolmente/ e del mio amato il nervo teso ottenuto/ mi soddisfa e mi piace; infine dolcemente/ stanca ma non paga, ripongo il liuto)

La poetessa gioca con abilità sulle ambiguità della lingua, in particolare sulla terza persona al singolare, il liuto o l'uomo, poiché fino all'ultimo verso nulla permette di sapere di chi o di cosa si tratta. Si distingue un corpo nudo, ma senza viso; si ode un'esclamazione d'orgasmo, ma nessun nome.

* * *

BIBLIOGRAFIA

- BROOKS, Jeanice, *Courtly song in late sixteenth-century France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2000.
CHRISTIANSEN, Keith, *A Caravaggio rediscovered: The lute player*, New York, Metropolitan Museum of Art, 2001.
HEARTZ, Daniel, "Mary Magdalen, lutenist", *Journal of the lute society of America*, 5 (1972), p.52-67.
Luths et luthistes en Occident, Paris, Cité de la musique, 1999.
Music & painting in the Golden Age, Zwolle, Waanders, 1994.
RAASVELD, Paul, "Echoes of Andrea Alciato's 'Foedera' in the musical theory of his contemporary Gioseffo Zarlino", *Emblematika*, 7/2 (1993), p.387-395.
SLIM, Colin, *Painting music in the sixteenth century*, Aldershot, Ashgate, 2002.
VACCARO, Jean-Michel, *Le luth et sa musique en France au XVI^e siècle*, Paris, CNRS, 1981.
WINTERNITZ, Emanuel, *Musical instruments and their symbolism in Western art*, New Haven, Yale University Press, 1979.
ZECHER, Carla, *Sounding objects. Musical instruments, poetry, and art in Renaissance France*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.

<http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/index.php>
<http://museedelaguitare.free.fr/index.php>

(Traduzione italiana a cura di Maria Semi)